

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

Mai 1961

Heft 5

DAS ZÄHRINGERMUSEUM IM NEUEN SCHLOSS ZU BADEN-BADEN

(Mit 2 Abbildungen)

Seit August 1960 ist für den Kunsthistoriker und den kunstgeschichtlich interessierten Laien das „Neue Schloß“ in Baden-Baden besonders anziehend geworden. Der Bau selbst – einst von 1479 – 1689 Residenz der Markgrafen von Baden und von 1845 – 1918 Sommersitz der Großherzöge – ist durch Architekturformen vom 16. bis 19. Jahrhundert für jeden Liebhaber von Baugeschichte interessant. Durch die jetzigen Restaurierungs- und Erneuerungsarbeiten wurde er zu einem Vorbild umsichtiger denkmalpflegerischer Tätigkeit. Von dem Bau des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ist wenig erhalten, doch steht im wesentlichen das Schloß, das sich Markgraf Philipp II. 1573 – 78 von Kaspar Weinhart erbauen ließ. Die Ausstattung, die schon im 17. Jahrhundert erneuert wurde, fiel zumeist 1689 einem Brand zum Opfer, doch wurden die Reste dieser eleganten Raumdekorationen z. B. im Grottensaal und ehemaligen Schlafgemach jetzt wirkungsvoll instandgesetzt und als reizvoller Auftakt in den historisch folgerichtigen Museumsrundgang einbezogen.

Das Museum enthält die Sammlungen der Markgrafen und späteren Großherzöge von Baden – soweit sie sich noch heute im Besitz der markgräflichen Familie befinden. Der größte Teil der ehemaligen sehr bedeutenden Sammlung dieses Fürstenhauses befindet sich seit dem 19. Jahrhundert in den Staatlichen Museen in Karlsruhe. Doch ist das, was 1918 der Familie verblieb und jetzt von S. K. H. dem Markgrafen Berthold von Baden großzügigerweise in seinem Schloß der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist, noch immer großartig und erfreulich. In der Hauptsache besteht das Museum aus der ehemaligen „Kunstkammer“, einer hervorragenden Porzellansammlung, der Porträtgalerie des zähringisch-badischen Hauses und vorzüglichen Möbeln aus verschiedenen badischen Schlössern.

Wie alle Fürsten des 16. und 17. Jahrhunderts sammelten auch die badischen Markgrafen, sowohl der Baden-Badener wie auch der Durlacher Linie, vor allem Kunstgewerbe in ihrer „Kunstkammer“: Goldschmiedearbeiten, Bronzen, Elfenbeine, geschnittene Steine und Schmelzarbeiten. Einige dieser Stücke lassen sich sogar als Besitz des Markgrafen Jakob, eines Kurfürsten von Trier († 1511), in das 15. Jahrhundert zu-

rückverfolgen, so das schöne Jagdbesteck mit Elfenbeingriffen und Lederscheide aus Italien und vielleicht die prächtige „Greifenklaue“ mit dem Astbrecherfigürchen, deren emaillierte Wappen durch Hans Haug als straßburgische erkannt wurden (Abb. 1). Eine weitere „Greifenklaue“ und ein reizender gewebter Gürtel mit feinsten Pariser Goldschmiedearbeit von 1320/30, sowie ein spanisches Hausaltärchen in Turmform aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs. sind Hauptwerke dieser mittelalterlichen Kleinkunst. Unter den Markgrafen Georg Friedrich (1560 – 1604) und Friedrich VI. (1617 – 1677) kamen prächtige festliche Goldschmiedearbeiten hinzu, u. a. die Taufschüssel von 1561, eine Augsburger Arbeit mit aufgelegtem Silberfiligran, oder ein originelles Räuchergefäß in Burgform, die sogenannte „Jamnitzer-Burg“ (Abb. 4), oder der hervorragend schöne Beschneidungsbecher mit hebräischer Inschrift. Ein Deckelpokal mit Jagdszenen, am Ende des 16. Jahrhunderts in Straßburg gearbeitet, einst dem Markgrafen Ernst Friedrich von B.-Durlach (1573 – 1638) gehörend, konnte 1954 wieder aus dem Kunsthandel erworben und der Sammlung zurückgegeben werden. Auch einige kostbare kleine Gemälde wie die Bilder Cranachs von Johann dem Beständigen und seiner Gattin gehören in diesen Zusammenhang und sind neben Bildern von niederländischen und deutschen Kleinmeistern Schmuck der Kunstkammer-Räume. Sie stammen aus der Sammlung des Herzogs von Sachsen-Lauenburg und kamen durch die Markgräfin Sibylla Augusta geb. Prinzessin v. Sachsen-Lauenburg in badischen Besitz.

Sibylla Augusta war die Gemahlin des „Türkenlouis“, des Markgrafen Ludwig Wilhelm, der in Ungarn und vor Wien gegen die Türken erfolgreich kämpfte, sie und ihr Gemahl bereicherten die Sammlung um viele bedeutende Werke im wuchtigen und pompösen Stil von 1700. Unter den vielen kostbaren Geräten und Dekorationsstücken des 17. Jahrhunderts nehmen die sog. „Priester'schen Schalen“ und Becher mit Schmelzmalerei nach Stichen von Sandrart bzw. Coypel oder das elegante Hirsch-Trinkgefäß von H. Mannlich aus Augsburg einen besonderen Platz ein. Sehr nobel und durch vorzügliche Aufstellung ausgezeichnet sind die antikisierenden Obeliskens vom Tafelaufsatz des Türkenlouis mit Kameen, vergoldeten und emaillierten Ranken und zugehörigen Elfenbeinstatuetten. Mehrere Deckelhumpen mit Elfenbeinschnitzereien und Augsburger und Nürnberger Goldschmiedefassungen, u. a. der prachtvolle, bacchantengeschmückte von Lucas Faydherbe, und die Augsburger Tischuhr von 1697 mit Schnitzerei von Ignaz Elhafen sind Zeugnis für die Vorliebe der Zeit für solche Kostbarkeiten.

Wie die Elfenbeine, deren Provenienz meist nach Wien und Böhmen weist, so gehen auch viele Gläser der reichen Sammlung auf dortige Werkstätten zurück. Das kostbarste und historisch wichtigste Glas ist ein geschliffener Pokal auf den Frieden von Rastatt 1714. Wohl auch eine Wiener Arbeit ist der zusammenlegbare „Feldschreibetisch“ des Türkenlouis mit seinen reichen Einlagen aus exotischen Hölzern, Schildpatt und Elfenbein, der unter den vielen schönen Barockmöbeln einen besonderen Platz einnimmt, ebenso wie die beiden zierlichen Roentgen-Möbel der Karoline Luise unter den Tischlerarbeiten des 18. Jahrhunderts.

Den weitaus größten Raum und höchsten Rang im Zähringer-Museum beansprucht aber die Porzellansammlung, die im Hauptbestand auf die Markgräfin Karoline Luise

(1723 – 83) zurückgeht, die kunstliebende und gebildete erste Gemahlin Karl Friedrichs von Baden-Durlach. Schon Sibylla Augusta hatte in ihrem Lustschlößchen Favorite eine reiche Sammlung von chinesischen Porzellanen der Ming- und Hsing-Dynastie neben herrlichen Fayencen ausländischer und deutscher Manufakturen (vor allem Delft, Straßburg, Frankfurt, Ansbach) aufgestellt, aus der wohl einiges später nach Baden-Baden kam. Karoline Luise sammelte dann vor allem Meißener und Frankenthaler Porzellane, unter denen sich sehr seltene Stücke befinden, etwa frühes Böttgerporzellan mit Schmelzfarbenmalerei um 1715/20 und vielteilige Goldchinesenservice aus Meißen mit Augsburger Hausmalerei und den Satyrkannen. Zu den guten Stücken aus Meißen gehört auch ein Höroldservice, ein Kaffeeservice mit Insektenmalerei und plastischen Köpfchen und Stücke mit dem seltenen Böttger-Dekor in Silber und Gold. Leider ist der bezaubernde Frankenthaler Kronleuchter von K. Linck, den die Stadt Mannheim 1760 Karl Theodor schenkte, nur in einer Kopie erhalten, die 1910 nach dem zerbrochenen Original in Nymphenburg angefertigt wurde. Aber diese Kopie gibt doch eine völlige Vorstellung von diesem Gedicht aus Porzellan. Von den geschickten Händen Lincks, Lücks, Lanz' und anderer berühmter Modelleure angefertigt, tanzt ein ganzes Volk von eleganten und drolligen Figuren in den Vitrinen des Museums. Als Höhepunkt der porzellanenen Chinoiserie steht darunter das Teehaus, das Paul Hannong in Frankenthal nach dem Vorbild eines fürstlichen Gartenhäuschens in Oggersheim herstellte, und die sogenannte „Venezianische Messe“ aus Ludwigsburg, die zwischen reizenden Theaterdekorationen szenisch aufgestellt ist. Auch die kleineren und ausländischen Manufakturen sind mit guten Beispielen bis zum Empire-Porzellan aus Paris und Karlsruhe in der Sammlung enthalten.

Alle diese Werke sind in schlichten, unauffälligen, aber gut proportionierten und farbig vornehmen Vitrinen neben den schönen Möbeln des 18. Jahrhunderts und eleganten Wanddekorationen ausgestellt. Sie sind museal eingeordnet und gesichert, ohne die Atmosphäre der fürstlichen Wohnräume zu zerstören. Für ihre Einfügung sind ehemalige Türen und Nischen sehr geschickt und bedacht ausgenutzt. So sind auch überall in Gängen und Zimmern die großen Ahnenbilder der Zähringer Porträtsammlung aufgehängt zwischen den zeitgenössischen Kunstwerken. Sie stellen im Bilde wenigstens die Persönlichkeit dieser kunstliebenden Fürsten bei ihren Stiftungen dar, wie das reizende Kinderbild der Sibylla Augusta von G. A. Eberhard neben den Kunstwerken ihres berühmten Gatten oder das schöne Porträt Karl Friedrichs zwischen den Werken des Rokoko.

Zu der Bildnissammlung gehören auch die unzähligen, teils sehr kostbaren Miniaturen, die in einem eigenen Biedermeier-Kabinett anmutig zusammengestellt sind. Dieses Zimmer gehört zu der Folge von Räumen, die jeweils im Stil des Empire und Biedermeier neu eingerichtet sind, mit Tapeten und Vorhängen nach alten Mustern und den Möbeln und Gegenständen napoleonischer Zeit und der folgenden des Großherzogs Leopold (1818 – 30). Vier Räume dieses Flügels, das romantische Lesekabinett mit seinen gemalten Glasfenstern und drei Wohnräume der Großherzogin Luise, einer Tochter Kaiser Wilhelms I., haben ihre alte Ausstattung noch behalten und geben zusammen

mit den Festsälen, die Großherzog Leopold z. T. als Kopien der Renaissance-Räume Philipps II. einrichten ließ, eine reine Vorstellung vom Historismus unserer Großväter.

Mit mühsamer kunstgeschichtlicher Forschungsarbeit in alten Inventaren, Akten und Büchern sowie den Beständen anderer Museen ist Dr. Wend Graf Kalnein, dem der vorzügliche Aufbau dieses Museums zu danken ist, der Geschichte und Bedeutung der Zähringer-Sammlung nachgegangen. Mit großem Wissen und sicherem Stilgefühl hat er in den schönen Schloßräumen für jedes Stück einen gemäßen Platz gefunden, der seine Eigenheit zeigt und es doch in den Zusammenhang einer zeitgenössischen Umgebung einfügt. Er hat mit seiner wissenschaftlichen Mitarbeiterin Dr. Marlinde Kohrs, die vor allem das Porzellan bearbeitete, viele kunstgeschichtliche und technische Fragen gelöst, die hoffentlich bald in wissenschaftlichen Katalogen veröffentlicht werden. So ist S. K. H. dem Markgrafen, Dr. Graf Kalnein und Fräulein Dr. Kohrs und ihren ausgezeichneten Handwerkern ein Museum zu verdanken, das nicht nur für die Baden-Badener Kurgäste, sondern für alle Kenner und Fachkollegen eine Fundgrube und Freude sein wird.

Ingeborg Schroth

RHEINISCHE LANDSCHAFTEN UND STADTEBILDER

Zur Ausstellung des Rheinischen Landesmuseums

(Mit 2 Abbildungen)

Wenn von Rheinlandschaften die Rede ist, mag man zunächst an die weitverbreiteten Ansichten vom Mittelrhein im Gefolge der volkstümlichen Rheinromantik des späteren 19. Jahrhunderts denken. Doch schon die voraufgegangenen Jahrhunderte haben Städte und Landschaften am Rhein in charakteristischer Weise dargestellt. Als verbindende Völkerstraße von abendländischer Bedeutung war der Rheinstrom stets im Blickfeld auch der Nachbarländer; für die kunstbeflissenen Holländer des 17. Jhs. und später die reisenden Engländer bildete er einen Hauptzugang zur Welt des Südens. Zumal der „romantische“ Mittelrhein zwischen Bonn und Bingen wurde mit der gesteigerten Reiselust der Gebildeten selbst ein mit Vorliebe aufgesuchtes Ziel, wovon die mit dem endenden 18. Jh. wachsende Zahl von illustrierten Reisebeschreibungen zeugt.

So war es ein glücklicher Gedanke, in einer Ausstellung des Rheinischen Landesmuseums während der Wintermonate einmal den ganzen Umfang rheinischer Landschaftsschilderung vom frühen 17. Jh. bis zur Mitte des 19. Jhs. vorzuführen. Frühere Versuche ähnlicher Art waren auf Teilgebiete beschränkt, wie die Ausstellung „Deutsche Landschaften und Städte in der niederländischen Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts“ (Krefeld 1938) und die von Heinrich Dattenberg betreute „Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts“ in Düsseldorf und Mönchengladbach 1953.

Das Thema wurde jetzt in Bonn so umfassend gestellt, daß die Ausstellung verschiedenartigste Bildprägungen vereinigt. Schon der Titel verheißt Landschaften und Stadtebilder, in zweiter Linie also auch die Architektur der Kulturlandschaft bis zum einzel-

nen Bauwerk. Das scheint gerade im Sonderfall der Rheinlandschaften gerechtfertigt. In chronologischer Sicht ist ein deutlicher Wandel der Auffassung während des behandelten Vierteljahrtausends spürbar. Doch gibt es keine lineare Entwicklung einheitlichen Verlaufs, sondern eine wechselnde Bevorzugung von Darstellungsweisen zwischen den beiden Polen einer freien Verbildlichung der Landschaft mit allgemeinster Andeutung der Situation des Flußtals zwischen Bergen und peinlich getreuer Wiedergabe von Ausschnitten bestimmter Gegenden oder Architekturen. Auch topographisch wurde der Rahmen mit dem Stromgebiet vom Rheingau abwärts möglichst weit gesteckt. Ausgeschlossen blieb der Oberrhein, auch die klassische Rheinreise zu Schiff beginnt oder endet eben in Mainz. Einen entsprechend genauen Grenzpunkt gibt es unterhalb nicht, da das niederrheinische Flachland absatzlos in die Niederlande übergeht. Mit Recht wurde daher an der geschichtlich bedingten Landesgrenze nicht halt gemacht und wenigstens Nymwegen wie Arnheim mit einbezogen. Daneben galt aber keine Beschränkung auf den eigentlichen Stromlauf, vielmehr wurde die Schau auf das ganze Gebiet der „Rheinlande“ im Sinne etwa der ehemaligen preußischen Rheinprovinz ausgedehnt, die Mosel mit Trier wie die Eifel, Ahr und Sieg, sowie das Flachland nördlich Düren und Aachen. Zu der so bedingten kaleidoskopartig bunten Fülle des Stoffs waren die verschiedenen Techniken der bildlichen Wiedergabe zu zeigen, immerhin weise beschränkt auf „Originale“, seien sie gemalt oder gezeichnet. Ganz verzichtet wurde auf Druckgraphik, die vor allem mit den zahlreichen Rheinreisefschriften eine uferlos weite Verbreitung gefunden hat.

Bei derart komplexem Programm konnte in dem beschränkten Raum, der im alten Bonner Museum dafür freizumachen war, jedes der genannten Teilgebiete nur mit wenigen Proben angedeutet werden. Trotzdem zeichneten sich einige geschlossene Gruppen ab, insgesamt wohl auch etwas wie eine Entwicklung der Rheindarstellung. Durch geschicktes Hängen (oder Auslegen in Vitrinen) der 197 Objekte wurde diese Gruppierung unterstrichen. Besonders überzeugend wirkte der mittlere Oberlichtsaal der Galerie, der Hauptwerke des 17. Jhs. mit ihren Nachläufern vereinigte. Auf die anschließenden Kabinette verteilten sich die kleineren Bilder, die Zeichnungen, Aquarelle und Skizzenbücher, Zugehöriges jeweils beisammen, vielfach in aufschlußreicher Gegenüberstellung, mit Akzenten bei den großen Landschaften des früheren 19. Jahrhunderts.

Der ältere Typus des Städtebildes, den gerade zahlreiche Kölner Ansichten dokumentieren, war mit dem um 1635 entstandenen Altarbild des Sebastianaltars aus St. Geon (51) eindrucksvoll vertreten. Die prächtige „Überschauandschaft“ zu Füßen der himmlischen Heiligenversammlung gibt eine bei aller Treue im einzelnen umfassende Vorstellung von der Einbettung der Stadt in das Stromland. (Ein farbiger Ausschnitt daraus schmückt als bezeichnender Auftakt den Umschlag des Katalogs.) Im übrigen beherrschten die niederländischen Meister damals das Feld der künstlerischen Darstellung. Über dem durch ständige Kriegswirren ausgesogenen Land war eine erschreckende kulturelle Dürre ausgebreitet. Drastische Belagerungsszenen sind auch auf der Ausstellung zu sehen, im allgemeinen liebte man indes die Wiedergabe friedlicher

Gegenden und Städte. Die dem Wirklichkeitssinn der Holländer besonders gemäß topographisch getreue Wiedergabe kam hauptsächlich dem Nachbargebiet des unteren Niederrheins und der Stadt Köln zugute. Die Stadtansichten von Arnheim und Nymwegen treten in den schönen, so verschieden gesehenen Landschaften Jan van Goyens (36) und Salomon van Ruysdaels (117) zurück, während es etwa Antony van Croos im Stadtbild von Wesel (21) sichtlich um Schilderung der Situation zu tun war (Abb. 2). Die wertvollsten topographischen Wiedergaben finden sich naturgemäß unter den Zeichnungen wie den prachtvollen Blättern des Rembrandtschülers Lambert Doomer (28 – 32) oder im Skizzenbuch J. Vinckeboons (177). Die Gemälde, auch die Architekturbilder Gerrit Berckheydes (4, 5), verwenden eben solche Naturaufnahmen für ihre Kompositionen mehr oder weniger frei. Das kann soweit gehen, daß eine bestimmte Örtlichkeit nicht mehr zu nennen wäre, wobei dann zu fragen ist, ob mit beliebigen Flußlandschaften der Rhein überhaupt gemeint sei. Zu bejahen ist das für die Landschaften Herman Safflevens (118 – 122), den Goldkuhle „fast als den Schöpfer und Begründer der typischen Rheinlandschaft“ ansprechen möchte. Einzelne Elemente seiner Kompositionen lassen sich mitunter sogar topographisch bestimmen (119), und es ist durchaus glaubhaft, daß es schon im 17. Jh. etwas wie einen Gattungsbegriff dafür gegeben hat, wie er ein Jahrhundert später für die daran wieder anknüpfenden beiden Frankfurter Schütz (153 – 160) galt. Eine solche Wiederaufnahme des großen 17. Jhs. ist um die Wende des 18. auch bei den Kölner Architekturbildern des Holländers Prins (92/3) unverkennbar. Im übrigen hat das 18. Jh. die im 17. geschaffenen Bildtypen fortgeführt und dabei besonders die topographisch genaue Wiedergabe gepflegt, bezeichnenderweise hauptsächlich in Zeichnungen und Aquarellen kleineren Formats (C. Pronk 94/5, J. de Beyer 7 – 16).

Einen zweiten Schwerpunkt hatte die Ausstellung in der Zeit der Romantik, als die Wiedergabe rheinischer Landschaft seit dem späten 18. Jh. allgemein beliebt und bis gegen Mitte des 19. Jhs. in kaum übersehbarer Vielfalt verbreitet wurde, naturgemäß in Werken von recht unterschiedlichem künstlerischem Wert, da es häufig nur um eine Art von Reiseandenken ging. Die im 17. Jh. geprägten Bildtypen füllten sich mit neuem Gehalt. Vor allem aber gibt es nun seit dem zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts wieder meisterhafte Blätter wie die von Carl Phil. Fohr (34), Ernst Fries (35), Joh. Anton Ramboux (100 – 104) bis zu Schirmer (141 – 143) und Rethel (110). Daß die Genannten – neben den beiden Heidelbergern – Rheinländer waren, ist ebenso bezeichnend wie die Tatsache, daß nun vor allem der Mittelrhein zwischen Bingen und Bonn auch viele Deutsche aus dem Hinterland anzog: wie etwa der Danziger Joh. Carl Schultz auf der Durchreise nach Italien in Bonn malte (161). So ergibt sich ein buntes Bild der romantischen Rheindarstellung, das der in Kleve tätige Holländer B. C. Koekoek (58 – 60) wie die Engländer Stanfield und Prout mit charakteristischen Werken (163/4, 96) abrunden (Abb. 3). Waren die Rheinlandschaften für die meisten dieser Künstler Gelegenheitsarbeiten, so bildeten sie für Caspar Scheuren, den typischen Vertreter der in ihrer Spätphase mitunter ins Süßliche gleitenden Spätromantik, einen wesentlichen Bestandteil des Gesamtwerkes. Von ihm gibt es neben Naturskizzen (130,

135 – 137) und kläubernder Kleinmalerei (126) auch seltsam abstrahierende Rheinlandschaften von südlicher Kahlheit in verklärter Farbigkeit (128/9). Ein anderer Spätromantiker, der Düsseldorfer Hilger, stellte den Rhein 1850 in phantastischer Vereisung dar (44), die unerbittliche Symbolik der „gescheiterten Hoffnung“ C. D. Friedrichs von 1822 ins Theaterhafte verflachend, das in Bambergers virtuos gemalter Phantastischer Rheinlandschaft von 1845 dominiert (3). Dagegen haben die freien Kompositionen der wenig älteren Eifellandschaften Lessings (71, 72) etwas von Friedrichs stiller Klarheit bewahrt und im weiten Ausblick Wesentliches von dem herben Charakter des abgelegenen Berglandes eingefangen. Von Schirmers Bildern war eine frische Ölstudie nach der Natur aus einem Bonner Seitental zu sehen (140). Topographische Genauigkeit beanspruchten sonst neben professionellen Panoramamalern wie den beiden Diezler (23 – 26) vor allem die lebenswürdigen Sonntagsmaler, die sich damals im Rheinland wie vielerorts der säuberlichen Abschilderung heimatlicher Gegenden annahmen.

Unmittelbare Naturnähe setzen die Zeichnungen der Skizzenbücher voraus, unter denen sich dementsprechend die wertvollsten topographischen Wiedergaben finden. Jede Bildgestaltung bestimmter Landschaften und Stadtbilder in den Ateliers ist hiervon ausgegangen. Auch viele der überkommenen Einzelblätter entstammen solchen auf den Reisen mitgeführten Zeichenheften der Künstler, wie Dattenberg für das 17. Jh. nachweisen konnte. So hat man Doomers kostbare Zeichnungen einzeln herausgelöst und veräußert. In der Ausstellung waren die Skizzenbücher überraschend reich vertreten – aus dem 17. Jh. mit dem bekannten Kölner Skizzenbuch J. Vinckeboons um 1670 mit seinen getuschten Architekturzeichnungen (177), aus dem 18. Jh. mit den beiden großen Bänden von R. Roidkin um 1720/30, die über 600 Blätter von Bauten in ihrer landschaftlichen Umgebung enthalten (114/5). Für den Niederrhein hätte aus derselben Zeit eines der kleinen Skizzenbücher von C. Pronk (RPK Amsterdam) ergänzen können, dessen Zeichnungen zu den künstlerisch bedeutendsten und topographisch getreuesten aus dem 18. Jh. zählen (94/5 die schönen ausgeführten Blätter von Kölner Kirchen 1729). Außer einem Skizzenbuch vom Ende des 18. Jhs gehörten die übrigen 18 ausgestellten der ersten Hälfte des 19. Jhs. an, allein elf der Blütezeit der Rheinromantik zwischen 1830 und 1842. Darunter fanden sich Jugendarbeiten eines großen Künstlers wie Rethel von 1831 (111) oder zwei Bändchen von Ramboux um 1823 (105) und 1849 ff. in einem vom ersten Lehrer des Künstlers 1795 angelegten Rechnungsbuch (106) mit flüchtigen Strichzeichnungen, bezeichnenderweise aber auch Reisebücher von „Dilettanten“, immerhin auch so hervorragenden wie Jacob Burckhardt aus seiner Bonner Studienzeit 1841 (19).

Die Ausstellung hat auch Gelegenheit zur Korrektur übernommener Benennungen geboten. Dazu nur einige Hinweise. Das schöne, als Ansicht von Koblenz rückseitig bezeichnete Bild des Zürchers Joh. Caspar Huber von 1780 (50) hat mit der Stadt an der Moselmündung sichtlich nichts zu tun; vermutlich handelt es sich um das schweizerische Koblenz am Rhein gegenüber Waldshut. Der Schweizer Caspar Wolf, nicht Christian, hat die Düsseldorfer Blätter (181/2) gezeichnet (eine Monographie dieses Künstlers mit Werkverzeichnis wird zur Zeit vorbereitet, über die Düsseldorfer An-

sichten wird H. P. Hilger noch gesondert handeln). Die Aachener Ansicht (108) ist vermutlich von dem Nürnberger Ludwig Rohbock, der auch sonst im Rheinland für Stichwerke gezeichnet hat (u. a. in Xanten). Die Zuschreibung der unbezeichneten Blätter 172/3 an Turner selbst ist fraglich, da sich auf der Ansicht vom Drachenfels in Bleistift eine deutsche Malanweisung findet. Das Aquarell der Bonner Martinskirche (52) ist wohl nicht von Hundeshagen selbst, sondern bloß nach dessen zeichnerischer Vorlage gemalt.

Diese erstmals in ganzer Spannweite versuchte Darstellung rheinischer Landschaften und Städte aus den beiden entscheidenden Jahrhunderten umfaßte 72 Gemälde, 104 Handzeichnungen und 21 Skizzenbücher von insgesamt über 100 Künstlern, zusammengebracht von mehr als 50 öffentlichen und privaten Leihgebern aus Deutschland, Holland und der Schweiz. Auf das 17. Jh. fielen 22 Gemälde, 14 Zeichnungen und ein Skizzenbuch, auf das 18. Jh. 16 bzw. 18 und 3; für das 19. Jh. war das Verhältnis 34 – 72 – 17, was die Breite der Produktion ungefähr richtig andeuten mag. Das gilt auch für die topographische Dokumentation. Den mehr als 20 idealen Landschaften standen in überwiegender Zahl genau bestimmbare Ansichten gegenüber, ziemlich gleichmäßig verteilt auf die vielen berühmten Stätten des Mittelrheins, mit Schwerpunkten in Koblenz mit Ehrenbreitstein (12) und Trier (7), im Siebengebirge (14), in Bonn (10) und Köln (15), dann wieder Kleve (8) und Arnheim (6). Hinzu kamen die Skizzenbücher, die mit mehreren hundert Einzeldarstellungen eine Fundgrube für die bautopographische Forschung bilden. Der ansprechende, mit 68 Tafeln in chronologischer Folge und vier Farbbildern gut ausgestattete Katalog, der mit treffender kunstgeschichtlicher Einführung von Fritz Goldkuhle ein von Hans Peter Hilger sorgfältig gearbeitetes Verzeichnis in alphabetischer Reihenfolge der Künstler bringt, hält das Ergebnis der Schau auch für künftige Orientierung fest und wird noch manche Anregung vermitteln. Ziel weiterer Ausstellungen wäre nun eine intensivere Veranschaulichung von Teilgebieten, sei es zeitlich, topographisch oder nach Bildgattungen. Die Besinnung auf die besondere Aufgabe des Rheinischen Landesmuseums, die Vergegenwärtigung rheinischer Kultur auch der jüngeren Vergangenheit zu pflegen, ist verheißungsvoll.

Albert Verbeek

REZENSIONEN

HUBERT SCHRADER, *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*. Köln, M. DuMont Schauberg, 1958. 319 S. 104 Schwarzweiß-, 16 Farbbabb.

Im Gewande eines opulenten Bildbandes erscheint hier eine der kenntnisreichsten Studien über frühmittelalterliches Kunstschaffen. Die Farbaufnahmen sind gut brauchbar, die z. T. vergrößernden Schwarz-Weiß-Bilder auf mattem Papier gedruckt, wobei zwar öfters dunkle Partien zu stumpf wirken, aber der im ganzen täuschende Glanz des Kunstdruckpapiers vermieden wird. Manche der Fotos sind neu aufgenommen. Leider hat man, einer heutigen Mode folgend, mehrere Bilder ohne freien Zwischen-

raum bis an den Rand der Seite gedruckt. Die Folge der Abbildungen spricht erst dann, wenn man sie mit Schrades Text zusammen abliest.

Die Wand- und Tafelmalerei steht gegenüber der Buchmalerei im Vordergrund; schon das bedingt eine Konzentration auf das Einzelwerk, andererseits ein Heranziehen der indirekt erschließenden Quellen (Schriftquellen, Nachzeichnungen, verwandte Werke der Kleinkunst). Besprochen ist, im gesamt-abendländischen Rahmen, die vorkarolingische, die karolingische und die ottonisch-frühsalische Zeit; mit deren Abgrenzung folgt das Buch Jantzen und Boeckler, an Stelle der rein dynastischen Einteilung Pinders. (Erkennt man diese Einheit des Ottonisch-Frühsalischen an, so ist es wohl besser, auch in der Terminologie „ottonisch“ als Stilepoche bis ca. 1070 dem Romanischen gegenüberzustellen.)

Sch. wendet sich vor allem „gestaltungsgeschichtlichen Fragen“ zu, was man wohl so erklären kann, daß das Gestaltete vom Akt des Gestaltens und von den Gestaltern her gesehen wird. Hierzu bringt das Buch eine Fülle neuer Beiträge. Theologische Schriften, die Viten von Heiligen und Kirchenfürsten, Tituli und Begleitverse sind neu ausgewertet, und damit ganze Kategorien von Quellen ausführlicher als meist üblich erschlossen; aber auch die Werke selbst sind zu Rückschlüssen auf Kunstschaffen und -anschauungen der Zeit herangezogen. Breit und gelassen, selbst umschweifend sind die historischen Zusammenhänge geschildert, nicht selten mit anekdotischen Zügen; bedachtsam, vorsichtig werden die Quellen auf ihren Zeugniswert abgewogen. Selten einmal scheinen die Möglichkeiten der Ausdeutung überspannt, wie dort, wo (S. 142) aus Anselm von Canterburys Vergleich des Wahrheitsgrundes mit dem Malgrund schon auf einen Anteil der Kunst an der Wahrheit geschlossen wird.

Im Kapitel „Von den Künstlern“ ist eine Grundthese des Werkes ausgesprochen: „Das Mittelalter hatte sehr viel uneinheitlichere Anschauungen, als gemeinhin angenommen wird.“ Differenziert sind von der noch spätantiken und altgermanischen Geringschätzung des Künstlers abgehoben die ethische Wertung der Handarbeit in den Klöstern, die Schätzung des Mönchskünstlers als homo litteratus, das Ideal der Allseitigkeit, schließlich die schon frühmittelalterliche Betonung künstlerischer Freiheit und der Inspiration und die literarisch wie anschaulich überlieferten Vergleiche des Künstlerwerks mit dem Schöpfungswerk Gottes; das 12. Jh. versteht Sch. als den Beginn einer neuen Anonymisierung im Zeichen der Zünfte.

Das Kapitel über das Tafelbild des Mittelalters ist ein wichtiger Beitrag zu dem heute von verschiedenen Seiten her behandelten Thema. Sch. kann wahrscheinlich machen, daß die Tradition des Tafelbildes von der Antike an nie völlig unterbrochen, nur eingeschränkt wurde; ausführlich sind die Beziehungen des Bildnisses zum Ahnenkult erörtert und wird die Frage der Porträtähnlichkeit besprochen – wobei freilich nicht die Klarheit der Betrachtungsweise Buschors erreicht ist, die danach fragt, welche Schicht der Person im Bildnis jeweils zu Wort kommt und „ähnlich“ ist. Glänzend versteht es Sch., trotz des ganz lückenhaften Bestandes an Tafelbildern aus den Schriftquellen und vergleichbaren Werken der Buch- und Wandmalerei eine anschauliche Vorstellung vom Tafelbild der Zeit zu geben. Offen bleibt noch die wichtige Frage, ob im

Tafelbild Einzelfiguren und Heilsgeschichte gleichermaßen dargestellt waren, wie Sch. meint, oder ob nicht doch die Stellvertretung der Person im Vordergrund stand, so wie in der im 10. Jh. wieder bedeutsamen Vollplastik, mit der die Tafel das Dinglich-Umgreifbare gemeinsam hat.

Eine gestaltungsgeschichtliche Untersuchung im Sinne Sch.s wird die Auffassungen des Mittelalters vom Bild als solchem in den Mittelpunkt rücken. Sch. fragt entlegenere Quellen neben den bekannten ab; gerade die Schärfe mancher Bilderfeinde offenbart ihm die Macht der Kunst über die Religion. Daß dabei nicht die Standpunkte, die Lager die Einheit einer Zeit bedingen, sondern die Ebene, auf der gekämpft wird, klingt gelegentlich an. Etwas überbewertet, trotz Einschränkung, erscheint uns die Bedeutung der *Libri Carolini*. (Deér und Schade haben in den letzten Jahren gezeigt, wie begrenzt ihre praktische Geltung selbst für die karolingische Epoche ist.) Bei ihrer scharfen Scheidung des Bildes und des Heiligen geht es primär doch um die Reinheit des Heiligen; den direkten Weg zur Freiheit und Selbständigkeit der Kunst, der sekundär damit frei zu werden scheint, hat das Mittelalter zunächst nicht beschritten. Es sind die Bilderfeinde der Ostkirche, die (wozu uns Oviedo, aber anscheinend nichts im Frankenreich eine Parallele bietet) Kirchen wie „Vogelhäuser und Pferdeställe“, ganze Ausmalungen von reinem Schmuckwert geschaffen haben. Für eine selbständige Auffassung vom Bild im Westen scheint uns eher die Reliquienfigur des 10. Jhs. charakteristisch, mit den getrennten, doch einander ergänzenden Wesenheiten von veranschaulichendem Bild und der dieses rechtfertigenden sakralen Realität; dem steht gegenüber die Identität beider in der ostkirchlichen Ikone.

Dabei bietet Sch.s Buch selbst ein glänzendes Beispiel, wie ein Topos zeitgenössischer Aussagen über die Kunst vor den Denkmälern kritisch beurteilt werden kann. Daß Bilder die Schrift der Ungebildeten seien, dieses im Mittelalter immer wiederholte, aus der christlichen Spätantike übernommene Wort hat Sch. nicht ohne Umwege, doch überzeugend entkräftet und er zeigt, wie seit der Karolingerzeit „Bildung und Bild zusammengehören“. Die Inschriften bestätigen die Stileinheit von Bild und Schrift; hierzu kann nach Sch. auch die Wertung der Schrift in den *Libri Carolini* Wesentliches beitragen.

Um den „gestaltungsgeschichtlichen“ Kern des Buches ordnen sich die Kapitel über die erhaltenen Werke selbst. Zuordnungen und Datierungen sind nicht ihr Hauptziel, doch findet man darüber eine Reihe abgewogener Urteile. Den Rez. interessiert besonders der Vergleich der Trierer Fresken mit der ottonischen Elfenbeingruppe Goldschmidt I 128 – 131 (S. 37), der seine Ansetzung dieser Werke im Traditionsbereich der jüngeren Metzger Gruppe bekräftigen dürfte. Anregend sind motivgeschichtliche Ableitungen aus der Antike: Christoforus (S. 81); Vorhang vor Einzelfiguren (S. 231); eine gegenüber Tolnay und Panofsky einfachere und wohl mehr überzeugende Genese des „Atlantenmotivs“ im Evangeliar Ottos III. (S. 232 f.). Das Bild des stehenden Christus wird in seiner Bedeutung aus den Quellen erhellt, wobei sich ergibt, wie sehr diese Deutung mit der stilistischen Haltung der Werke übereinstimmt (S. 286). Das Buch bringt auch eine geglückte Rekonstruktion, im weiteren Sinne (S. 220 ff.): aus

verwandten Werken wird, ohne abstraktes Schema, eine Reichenauer Apsis anschaulich.

Zum Wertvollsten des Werkes gehören die Stellen über den Ideengehalt der Wandmalereien, und zwar wird dieser meist „ikonologisch“ im konkreten Gesamtzusammenhang einer Ausstattung gesehen. In Trier, Neuenberg, Nepi, vielleicht auch dem Bamberger Isaiaskommentar, erklären sich Bilder als Verewigung des Gottesdienstes; das nur in Abbildung überlieferte Mosaik im Aachener Münster verwirklicht erst die Einheit des auf der Empore thronenden Kaisers mit dem thronenden Christus sowohl wie mit den ihre Herrschaftszeichen darbringenden Ältesten, in auffälliger Parallele zum Codex Aureus von St. Emmeram. So wird auch das Gegenüber von Kaiser und Gregor d. Gr. in Buchmalereien einleuchtend gedeutet; in Müstair hat Sch. Christus- und Davidsszenen und das vermutbare Stifterbild des Kaisers zusammengesehen. Dort, wo sich das Bild erst in seiner Funktion innerhalb einer kultischen Realität erfüllt, klärt die „Gestaltungsgeschichte“ nicht nur Voraussetzungen, sondern die Wirklichkeit der Kunstwerke selbst.

Auf diese zielen auch Sch.s Beschreibungen der anschaulichen Gestalt. Sie bringen viele gute Beobachtungen, sind oft sehr feinsinnig und erheben sich, bezeichnenderweise, in der Schilderung von Castelseprio zu dichterischem Schwung. Einige Einwände müssen wir hier deshalb ausführlicher vorbringen, als es der Proportion des Glücklichen und des Fraglichen in Sch.s Werk entspricht, weil sie mit der Lage der Kunstwissenschaft von heute zu tun haben. Sch. will die Stilkritik nicht vernachlässigen und er glaubt nicht, für das Verständnis eines Kunstwerks schon genug zu tun, wenn er seine Voraussetzungen klärt. Und doch deuten seine Beschreibungen die Kunstwerke nicht wesentlich als interne Sinneinheiten eigener Gesetzlichkeit. Eine Scheu, die Stilkritik zu „überanstrengen“ (S. 9), läßt Sch. nicht nur „gestaltungsgeschichtliche“ Fragen bevorzugen, sondern ist auch in der breiten, ungespannten und an den schönsten Stellen abgeklärten Redeweise vor den Kunstwerken spürbar. So sympathisch das berührt, es erweist sich doch, daß die Analyse des anschaulich gegebenen Ganzen, nicht nur der Form, durch nichts, was sonst an das Kunstwerk heranführen kann, zu ersetzen ist. Sie ist bei Sch. gerade bis zu dem Punkt geführt, von dem aus die Untersuchung die gewohnten Maßstäbe der Umwelt mit denen des Kunstwerks vertauschen müßte (und eben damit neue menschliche Erfahrung vermitteln könnte).

Gerade deshalb kommt es zu Subjektivem, wie der Deutung karolingischer Augen als prüfend (S. 20), der des Stifters Liuthar als ängstlich (S. 94), während sie doch den Augen aller anderen Figuren in dem Aachener Doppelbild genau entsprechen. S. Vincenzo in Galliano (S. 247 ff.) scheint uns als „Triumph des Leibes“ zu sehr von einer einzigen Beobachtung her interpretiert. Nicht das Sehen, aber die literarische Parallele wird gelegentlich überanstrengt, so dort, wo über die Inschrift auf der Schreibertafel des Trierer Gregorblattes gesprochen wird (S. 234). Auch sind anschauliche Phänomene manchmal zu direkt von anderen geistigen Erscheinungen her verstanden: Die „occhi spiritati“ sollen magischer Bildauffassung entsprechen (S. 118), aber im Mittelbyzantinischen, wo solche Bildauffassung nach Sch. S. 114 zu Hause ist, gibt es diese Augen nicht.

Nicht selten kommt die "abwägende Untersuchung zu einem Einerseits-Andererseits, ohne schließlich zu sagen, was an einem Werk oder einer Epoche spezifisch ist. Das gilt vor allem für die karolingische Kunst im Ganzen, aber auch für die erhellende Schilderung der Oberzeller Fresken (S. 204 ff.). Ihren Daseinsraum erfüllt, sagt Sch., das Handeln der Figuren menschlich, „ohne ihn doch nach der Weise des perspektivischen Sehens ganz zum Menschenraum zu machen“. Welche Art der figuralen Erfüllung vorliegt, bleibt offen, wie überhaupt das Menschliche, Rationale, Natürliche u. dgl. und demgegenüber das Transzendente oder Magische wie feste Pole genommen sind, zwischen die viele Erscheinungen eingespannt werden. So handelt Sch. gegen eine richtige Intuition, wenn er beim Trierer Gregorblatt seine schöne Bezeichnung „heilige Nüchternheit“ als Mittelding von heilig und nüchtern versteht (S. 229 ff.). Die Beschreibung des Gregorbildes im karolingischen Pariser cod. lat. 1141 (S. 231 f.), die uns – als einzige – ganz verfehlt erscheint, wertet das als Widerspruch zwischen Unsinnigkeiten und kühl beobachtender Haltung Gregors, was in dem Bilde ein sprechender Kontrast ist zwischen bewegter (nach mittelalterlicher Darstellungsweise durchaus sinnvoll aufgebaute) Außenzone und der geistigen und formalen Konzentration in Gregor. Dessen „angespannter Ernst“, auf die Geisttaube gerichtet, ist ganz ohne die innere oder äußere Distanz des Beobachtens. Auf solche Dinge aufmerksam geworden, findet man auch in der Besprechung der Schriftquellen das Urteil der (gewiß in vielem widersprüchlichen) Libri Carolini über die Reliquien, das seine eigene Konsequenz hat, als Mischung von Aufklärerischem und Absurdem gewertet (S. 117 f.). So bleibt noch öfters nach dem Einheitsmoment des scheinbar Uneinheitlichen zu fragen, das uns am deutlichsten in der anschaulichen Gestalt der Kunstwerke entgegentritt.

Doch ist auch noch das, was an dem Buch nicht voll befriedigt, Folge eines großen Unternehmens, das Mittelalter vielfältiger, genauer im einzelnen, frei von Kanonisierung in jedem Sinne zu sehen. Dies Unternehmen hat ein Ziel, das immer wieder anvisiert ist und nicht vor oder neben, sondern über der Stilkritik liegt: die „Macht der Kunst“, die sich auch auf das Unsichtbare und Wahre erstreckt (vgl. S. 136). Sch. sucht sie nicht nur in der Kunstanschauung der Zeit und in der Wirkungsgeschichte, sondern auch in der Substanz der Kunstwerke. Weitere Bände über die Malerei des Mittelalters sollen folgen.

Wilhelm Messerer

S. J. GUDLAUGSSON, *Gerard ter Borch*. Den Haag, Verlag Martinus Nijhoff, 1959. 429 S., 294 Abb. auf Taf., 58 Abb. im Text (Bd. 1). Ders., *Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs sowie biographisches Material*. Ebd. 1960. 318 S., Abb. auf 30 Taf. (Bd. 2).

Es wäre anmaßend, wenn man das ter Borch-Werk, dessen Erscheinen auf dem Gebiete der holländischen Kunstforschung ein Ereignis bedeutet, mit herkömmlichen, allmählich zur Formel erstarrten Redewendungen loben wollte. Der Verlag Nijhoff war sich des Vorzuges, die beiden Bände veröffentlichen zu können, bewußt und statete sie dementsprechend würdig und splendid aus. —

Die ungewöhnlich reichhaltigen zeitgenössischen Berichte und Dokumente über ter



Abb. 1 Trinkhorn, s. Gräfenklaus, Ende 14. Jh. Baden-Baden, Merzow. Badische Sammlungen



Abb. 2 A. und J. van der Croos; Ansicht von Wesel. 1659/64. Bonn, Rhein, Landesmuseum



Abb. 3 C. W. Stanfield. Der Rhein bei Koblenz mit Ehrenbreitstein. Um 1840. Bonn. Landesmuseum.



Abb. 4 Abraham Jamnitzer Rauchergeläß in Form einer Burg. Ende 16 Jh. Baden-Baden
Markgräfl. Badische Sammlungen

Borch und seine Familie konnten vom Verfasser durch archivalische Funde und kluge Kombinationen ergänzt werden. Es fehlen aber noch immer lebensgeschichtliche Urkunden aus den Jahren 1636 – 1643. Nach Houbraken soll ter Borch damals in Rom gewesen sein, und als Bestätigung galt die Inschrift „te Romen geschildert Anno 1640“ auf der Rückseite des Jan Six-Porträts (Amsterdam, Slg. Six). Leider enthält die von fremder Hand herrührende Angabe zwei Irrtümer. Six traf erst 1641 in Rom ein. Und außerdem weist Gudlaugsson überzeugend nach, daß ter Borch schon 1640 wieder in der Heimat war, wo er mehrere Bildaufträge ausgeführt hat, und daß auch der Kleidung zufolge das kleine Six-Porträt und sein Gegenstück einer unbekannten jungen Frau nicht vor 1645 entstanden sein können. – Die „Flagellantenprozession“ des Rotterdamer Museums ist sicher ein Frühwerk. Nach Bodes Meinung entstand es in Spanien, doch stimmt Gudlaugsson der bereits von anderer Seite geäußerten Vermutung zu, daß eine Begebenheit in Rom dargestellt sei. – Bei dem noch reichlich steifen, bisher unbekannten Jugendwerk „Gefecht zwischen Fußvolk und Reitern“ (Wilton House) nimmt der Verfasser wegen mehrerer Einzelheiten, die ähnlich auf der figurenreicheren „Reiterschlacht“ des Aniello Falcone im Louvre vorkommen, nicht nur Beeinflussung durch Werke des neapolitanischen Schlachtenmalers an, sondern auch einen Aufenthalt in Neapel. Aber könnte es sich bei dem Bilde ter Borchs nicht um eine jener zufälligen, voneinander unabhängigen Simultanschöpfungen handeln, bei denen irrtümlich eine bewußte Beeinflussung vermutet wird?

Daß ter Borch in Spanien gewesen ist, diese alte Überlieferung hat sich als richtig erwiesen. Doch nimmt Gudlaugsson auch in diesem Falle aus dem Gefüge der Beweisführung gerade jenes Gemälde wieder heraus, das 1922 beim Auftauchen in einer englischen Versteigerung als sicheres Zeugnis für des Künstlers (einzigen!) Aufenthalt in Spanien begrüßt wurde (Dublin, National Gallery). Dieses Gruppenporträt von vier Mönchen, deren ältester ein Buch mit der spanischen Aufschrift „Enfermeros“ (Krankenpfleger) hält, wurde schon von mir aus maltechnischen Gründen zögernd später angesetzt. Nun aber wartet Gudlaugsson mit einer solchen Fülle an stilkritischen und dokumentarischen Beweisen auf, daß die Entstehung um 1647/48 in Münster, wo die Franziskanermönche den kranken Grafen Peñeranda gepflegt haben, nicht mehr bestritten werden kann. Alle Zweifel, ob ter Borch in Spanien gewesen sei, wären übrigens längst hinfällig gewesen, wenn man das 1883 von J. J. van Doorninck an entlegener Stelle publizierte und zwei Jahre später von A. Bredius in deutscher Übersetzung veröffentlichte Hochzeitscarmen des Zwoller Schulmeisters J. H. Rolandus anläßlich der Vermählung ter Borchs stärker beachtet hätte. In dem langatmigen, von Gudlaugsson eingehend gewürdigten Gedicht werden ausdrücklich des Künstlers Reise nach Spanien und ein dort von ihm gemaltes Porträt Philips IV. erwähnt. Das mit dem ter Borch-Monogramm signierte kleine Bildnis des Königs, von dem noch andere (bessere?) Exemplare existiert haben sollen, wurde von Gudlaugsson in England wiederentdeckt (Amsterdamer Privatbesitz). – Ist ter Borch in Madrid durch die Werke des Velasquez, der damals in Rom weilte, entscheidend beeinflusst worden? Der Verfasser hält dies für sicher, und auch Bode nahm „mit Bestimmtheit“ an, daß dort die Ge-

mälde von Velasquez und sogar von Tizian auf den jungen Künstler nachhaltig gewirkt haben. Ter Borchs Bildnisse gingen jedoch so folgerichtig aus den kleinformatigen Einzelporträts in der Art von Pot, Quast, Olis und der Soldatenstudien von Duyster hervor, daß eine zusätzliche Anregung durch Velasquez nicht notwendig und wenig plausibel erscheint. Gewiß unterscheiden sie sich vom Porträttyp der holländischen Kleinmeister durch distinguirtes Kolorit und Noblesse der Gestaltung. Aber durch die gleiche Vornehmheit der künstlerischen Gesinnung, die sich nicht erlernen läßt, sondern angeboren sein muß, zeichnen sich auch die berühmten Gesellschaftsschilderungen aus, die hauptsächlich erst in Deventer entstanden sind und nicht das geringste mit Velasquez zu tun haben. Schließlich noch eine persönliche, daher vielleicht nicht allgemeingültige Wahrnehmung: Nur beim Betrachten von kleinen, farblosen Reproduktionen der Bildnisse von ter Borch und Velasquez in Büchern und Zeitschriften wird man immer wieder durch ihre scheinbare Ähnlichkeit überrascht. Sobald man aber in Kunstsammlungen vor Gerard ter Borchs Porträts selber steht, drängt sich niemals die Erinnerung an die lebensgroßen, viel breiter gemalten Bildnisse des spanischen Meisters auf. Von Tizian ganz zu schweigen.

Während des zehnjährigen Studiums, das der Verfasser der Kunst Gerard ter Borchs in Europa und Amerika gewidmet hat, konnte er eine stattliche Reihe bisher unbekannter Männer- und Frauenporträts auffinden, darunter einige recht bedeutende. Aber in dem halben Jahrhundert, das seit der Veröffentlichung des Katalogs von Hofstede de Groot verging, gelangte nicht ein einziges völlig unbekanntes Gesellschaftsbild hohen Ranges wieder ans Licht; alle genreartigen Meisterwerke waren schon vor mehr als fünfzig Jahren bekannt (in einem Falle irrtümlich als „Metsu“, obgleich das Bild, Kat. Nr. 144, eher an Ochtervelt erinnert). Wie beim älteren Frans van Mieris, bei Metsu und den Frühwerken de Hoochs wird man auch bei ter Borchs klassischen Genreszenen nicht mehr damit rechnen dürfen, daß sie noch um ein völlig unbekanntes Hauptwerk bereichert werden, das über seine Kunst unerwartet Neues aussagt. Die von Gudlaugsson zum ersten Male als frühe Arbeiten veröffentlichten, relativ unbedeutenden Genrebilder, und zwar ein an Pieter Quast erinnerndes kleines Gemälde mit Brettspielern in einem Wirtshaus (Rouen, Museum) und ein Bauernfuhrwerk vor einer Scheune (ehemals Arnheim, Slg. van Hengel) wirken schon in der farblosen Abbildung überzeugend, während bei dem Interieur mit einem vom Rücken gesehenen Gelehrten am Studiertisch (Stockholm, Slg. J. Lindh), zu dem der Verfasser anmerkt „Die Urheberchaft ter Borchs steht nicht ganz außer Zweifel“, eine Stellungnahme nur nach der Abbildung nicht möglich ist. Die Entdeckung der beiden Olstudien mit einem vom Rücken gesehenen Reiter (Holländischer Privatbesitz und Slg. Mrs. Dunne, London) bedeutet keine Bereicherung, wohl aber eine aufschlußreiche Vermehrung des frühen Werkes. Auf Grund dieser Studien, von denen unlängst noch eine dritte aus amerikanischem Privatbesitz in den holländischen Kunsthandel gelangte, konnte Gudlaugsson zwei andere Reiterdarstellungen als sichere Arbeiten ter Borchs feststellen: ein unbeholfenes Reiterbildnis des Herzogs von Longueville (New York, Historical Society) und jenes Porträt eines Reiters mit seinem Läufer zur Seite, das sich

früher in der Sammlung Thyssen-Lugano befand. Als dieses Gemälde, das vom Verfasser als Porträt des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz identifiziert wurde, vor mehr als dreißig Jahren im Amsterdamer Kunsthandel auftauchte, hegte man Zweifel wegen des krassen Mißverhältnisses zwischen dem kleinen Pferde und dem langen Körper des Reiters, und auch die lebhaft bewegte Figur des Pagen erschien für den phlegmatischen ter Borch nicht charakteristisch. Nachdem aber Gudlaugsson diese Reiterdarstellungen mit Bestimmtheit Gerard ter Borch zuerkennen konnte, steht auch sein Anteil am „Einzugsbild“ in Münster, dessen Staffage stellenweise ähnliche Unbeholfenheiten aufweist, endgültig fest. Im Textband und in fünf langen Katalogspalten ist außerdem ein so erdrückendes biographisches, stilkritisches und dokumentarisches Beweismaterial zusammengebracht, daß ein bisheriger Skeptiker dadurch geradezu überwältigt wird. Mit begreiflicher Zurückhaltung ist die Frage zur Diskussion gestellt, ob die mit dem Monogramm GVH signierten landschaftlichen Partien von Gerrit van der Horst stammen könnten. Van der Horst, der eine Zeitlang in der Nähe von Deventer gelebt hat, starb 1629. Demnach mußte ter Borch um 1646/47 seine Staffagefiguren in ein Landschaftsgemälde eingefügt haben, das mindestens 17 Jahre früher entstanden ist.

Im Gegensatz zu Hofstede de Groot, der „als erwiesen“ annahm, daß ter Borch sich „in viel höherem Grade als die meisten seiner gleich hervorragenden Zeitgenossen selber kopiert hat“, konstatiert Gudlaugsson, „daß die Wiederholungen weit seltener als bisher allgemein angenommen wurde, Anspruch auf eigenhändige Ausführung erheben dürfen“. Diese Feststellung wiegt deshalb schwer, weil dem Verfasser bei der Ausarbeitung seines kritischen Kataloges die von ihm kurz vorher in vielen Ländern eingehend untersuchten Originale und Repliken noch frisch im Gedächtnis haften. Dennoch ist nach meinem Dafürhalten die Verurteilung der Wiederholungen im allgemeinen zu streng. Weshalb sollte ein Künstler, unter dessen Genreszenen (und auch Porträts) so häufig eigenhändige Teilkopien vorkommen, die aus seinen anderen Gemälden Kamine, Tischdecken, Leuchter, allerlei kleinen Hausrat und manchmal sogar einzelne Figuren entlehnen, nicht öfters auch ganze Bildkompositionen selber kopiert haben? Die schwierige Frage der Eigenhändigkeit und der Mitarbeit von Schülern kann freilich in vielen Fällen nur durch vergleichende Gegenüberstellung des Urbildes mit einer oder gar mehreren Repliken völlig geklärt werden – und das läßt sich bei der Verstreuung der Gemälde über weit entfernte Länder nur ganz ausnahmsweise ermöglichen. In Anbetracht dieser Umstände kann hier nur auf drei abweichende Beurteilungen kurz hingewiesen werden: Beide Exemplare der Wachtstube mit schlafendem Soldaten, dem ein Kamerad Rauch ins Gesicht bläst, sind als eigenhändige Arbeiten abgebildet, doch stammt nur das Gemälde in deutschem Privatbesitz von ter Borch selber. Bei der Wiederholung im Kölner Museum haben technische Untersuchungen durch den Restaurator einwandfrei ergeben, daß sie später entstanden ist. Außerdem hat hier der Kopist die für das Bildmotiv wichtige erhobene Hand mit der brennenden Tabakpfeife weggelassen. – Die „Lautenspielerin“ der ehemaligen Sammlung Buchenau in Niendorf, eine teilweise Wiederholung der „Lautenspie-

lerin mit einem Knaben" in Antwerpen (wo im Museumskatalog das vorzügliche Bild wegen der ungewöhnlichen Form der Signatur zu Unrecht der Dilettantin Gesina ter Borch zugeschrieben wurde), ist von so unübertrefflicher Qualität, die subtile Malweise und die koloristischen Nuancen sind für ter Borch so kennzeichnend, daß diese Teilkopie ihm selber zugeschrieben werden darf. – Der „Maler an der Staffelei“ (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) kommt schon 1795 im Warschauer Inventar der Sammlung des Königs Stanislaus als „ter Borch“ vor. Wilhelm Martin hat das Bild Esaias Boursse zugeschrieben, und in der Tat erinnern die vordere leere Bodenfläche, die an die Seite gerückte Figur und das über einer Stuhllehne hängende Tuch an den bescheidenen Amsterdamer Künstler, dessen Autorschaft von Gudlaugsson für wahrscheinlich gehalten wird. Aber bei wiederholten, sehr kritischen Prüfungen dieser ungewöhnlichen Schöpfung im Abstand von jeweils mehreren Jahren wiesen immer wieder der auf dem Tisch unter einer Trompete liegende grünblaue Mantel mit silberner und goldener Stickerei, der in ter Borchs Soldatenbildern öfters vorkommt, ferner die Farbengebung und feinfühligste Malweise so deutlich auf ter Borch hin, daß ich hartnäckig an seiner Autorschaft festhalte, aber bereitwillig Gudlaugssons Nachweis akzeptiere, daß das Gemälde wegen des Kostüms erst gegen 1650 entstanden sein kann.

In einem umfangreichen ter Borch-Aufsatz, der für ein geplantes Werk über die holländische Interieurmalerei verfaßt wurde und als Vorabdruck 1945 etwas zu anspruchsvoll in Buch-Form erschien, hat der Referent versucht, die Entwicklung des Meisters auf Grund des Stilwandels und der malerischen Technik darzulegen. Gudlaugsson, der nicht nur ein maßgebender Kenner der holländischen Kunst, sondern auch eine Autorität auf dem Gebiete der Trachtenkunde ist, geht bei der chronologischen Anordnung von der Kostümierung aus, zieht aber selbstverständlich auch datierbare Zeichnungen aus dem Familienalbum und anderes Vergleichsmaterial gelegentlich heran. Daß die Kostümkunde für eine exakte Datierung nicht immer zuverlässig ist, wird von ihm selber auf Seite 141 beiläufig erwähnt. Da er auf die unterschiedlichen Datierungen nicht nochmals zurückkommt, so sei hier ausdrücklich auf seinen Aufsatz im „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek“ (1948/49, S. 235 – 267) hingewiesen, wo seine chronologische Anordnung eingehend begründet wird. Manches ist so einleuchtend, daß man sich ohne Widerspruch überzeugen läßt (Kat. Nr. 83, 85, 98, 167, 219). Für unsere abweichenden Datierungen können aus Rummangel hier nur zwei Gemälde als Beispiele herausgegriffen werden. Bei den nach meinem Dafürhalten vor 1635 entstandenen „Kartenspielenden Soldaten im Freien“ der Berliner Galerie zieht der Verfasser in seinem Aufsatz für die Begründung der Entstehungszeit „Kurz nach 1640“ Schützenstücke und Porträts heran, wo die Form der Herrenhüte anders ist als bei den kartenspielenden Landsknechten. Aber vermutlich werden Korporationen und wohlhabende Bürger, wenn sie sich porträtieren ließen, ihre neuesten Uniformen oder einen Anzug nach dem „letzten Schrei der Mode“ getragen haben, so daß ein Vergleich mit der saloppen und verwitterten Tracht lagernder Soldaten nicht stichhaltig erscheint. Die Zustimmung fällt einem auch schwer, wenn die „Cellospielerin“ der Berliner Galerie wegen der Frisur der Dame und der Hutform des (nur noch auf alten Kopien vorhandenen)

Spinettspielers als eins der letzten Genrebilder „1675 oder etwas später“ datiert wird. Kann dieses ausdrucksvolle Kunstwerk höchsten Ranges wirklich erst nach dem seelenlosen, steifen und glatten „Duett“ im Louvre und der Kasseler „Hausmusik“ mit der gespreizten Pose der Lautenspielerin entstanden sein?

Dank gründlicher Kenntnisse der emblematischen Literatur konnte der Verfasser seine umfangreichen Katalogangaben bei den Genreszenen noch durch die Rubrik „Emblemata“ erweitern. Wobei er darauf aufmerksam macht, daß „sich die Kunst des Meisters einer Festlegung auf eindeutige Sentenzen geflissentlich entzieht.“ Die angeführten Zitate sollen auf analoge Stellen in der zeitgenössischen Literatur hinweisen und wollen keinesfalls die Gesellschaftsschilderungen novellistisch interpretieren. Damit distanziert sich der Verfasser erfreulicherweise von den überhandnehmenden Versuchen, in ereignislose holländische „Zustandsbilder“ allzu viel hineinzugeheimnissen und jeden Pantoffel, jeden Hund oder jede Kerze als Symbol zu deuten.

Vielleicht können Gudlaugssons Entdeckungen und neuen Erkenntnisse, seine aufschlußreichen Anmerkungen und die mühselig zusammengestellten und überprüften ehemaligen Zuschreibungen, seine Literatur- und Herkunftangaben nur von jenen in vollem Umfange gewürdigt werden, die selber einmal mit Gerard ter Borch und seinem Kreis sich eingehend beschäftigt haben. Aber allen Forschern und Kunstliebhabern wird der im schlichten Erzählerton vorgetragene, übersichtlich gegliederte Text Freude und Gewinn bereiten. Beide Bände gehören zu den kunsthistorischen Leistungen, die auf lange Zeit hinaus in jeder Hinsicht vorbildlich bleiben werden.

Eduard Pletzsch

EDOARDO ARSLAN, *Le Pitture del Duomo di Milano*. Milano, Casa Editrice Geschina, 1960. 130 S., 201 Taf.

Unter der stattlichen Zahl der in den letzten Jahren erschienenen reich illustrierten Veröffentlichungen auf dem Gebiete der italienischen Barockmalerei nimmt der vorliegende umfangreiche Band mit seinen über 200 Abbildungen größtenteils unbekannten Gemälde aus dem Mailänder Dom eine besondere Stellung ein. Die lombardische Schule ist, vom späteren Cinquecento an bis zum Ende des barocken Zeitalters, ein Stiefkind der neueren Forschung geblieben, wenn auch einzelne ihrer Hauptvertreter wie etwa Cerano, Morazzone und der in Cremona tätige Miradori hie und da eines gründlicheren Studiums gewürdigt worden sind. Durchblättert man aber die etwa 50 Seiten, die Luigi Lanzi am Ende des 18. Jahrhunderts in seiner „Storia pittorica della Italia“ der „Scuola milanese“ gewidmet hat und versucht sich klarzumachen, was wir heute von den Künstlern dieses Zeitabschnittes wissen, so fällt der Vergleich sehr zum Nachteil der neueren Kunstgeschichtsschreibung aus. Dafür gibt es mehrere plausible Gründe. Vielleicht der entscheidendste ist das Fehlen einer jener zeitgenössischen lokalen Vitensammlungen, wie sie in Rom, Bologna, Florenz, Venedig, Genua und selbst kleineren Zentren in ziemlicher Zahl vorhanden sind. Der zweite die „incredibile distruzione e dispersione delle opere“, die Arslan in seinem Vorwort beklagt und –

fügen wir ruhig hinzu – die mangelnde Fürsorge, die ihnen selbst an einer so prominenten Stelle wie dem Dom von Mailand zuteil geworden ist. Es sei nur darauf verwiesen, daß die großen Gemälde aus dem Leben des hl. Carlo Borromeo nach einem traditionellen Schema ihrer öffentlichen Ausstellung im Dom stets aufs neue aus den Magazinen hervorgeholt und, nachdem sie einige Wochen im Halbdunkel des Kirchenraumes nur schwach erkennbar aufgehängt waren, wieder in ihre Depots zurückgebracht werden „a mezzo di un ingegnoso, ma antiquato, dispositivo“, wie sich Arslan diplomatisch ausdrückt. Kein Wunder, wenn sich die hierbei unvermeidlich entstehenden schweren Schäden immer mehr häufen und auf den photographischen Aufnahmen mit aller Deutlichkeit zutage treten.

Ein dritter Grund ist freilich nicht ganz außer acht zu lassen: neben einer Anzahl wirklich bedeutender und individuell gestaltender Meister weist die lombardische Schule einen Überfluß an „mittelmäßigen und schlechten“ Malern – wie sich Lanzi ungeschminkt ausdrückt – auf, mit dem sie unter den übrigen italienischen Schulen der betreffenden Periode gewiß keine sonderlich glänzende Figur macht. Die Arslansche Veröffentlichung, so viel sie an Schönerm und Eindrucksvollem bietet, klärt auch über diesen schwachen Punkt hinreichend auf. Allein selbst wenn man manche der Gemälde, die löblicher Vollständigkeit halber abgebildet wurden, gern entbehren möchte, bleibt doch soviel an Interessantem und Wesentlichem übrig, daß man ohne Übertreibung sagen darf: selbst dem intimen Kenner dieser Periode der Malerei erschließt sich hier eine Art von terra vergine. Das gilt im besonderen von den Vertretern des späteren Seicento und des Settecento. Namen wie Giacomo Parravicini, Filippo Abbiati, Pietro Maggi, Francesco Fabbrica, Ferdinando Porta, Tommaso Formentino, Carlo Preda, Federico Panza, Paolo Cazzaniga besagen auch dem Spezialisten wenig, ja sind z. T. sogar der Gewissenhaftigkeit eines Lanzi entgangen; zu ihnen gesellen sich geläufigere wie Lanzani, Legnani und Magatti, die gleichwohl bislang nicht die verdiente Beachtung gefunden haben.

Jenen im besonderen sei Arslans Publikation zu sorgfältiger Beachtung empfohlen, die sich bei der Autorbestimmung anonymer italienischer Seicento- und Settecentobilder auf das bisher bekannte Namensregister beschränken zu dürfen glaubten. Sie werden nicht umhin können einzugestehen, wie mangelhaft es um unser Wissen immer noch bestellt ist, und wie weit der bisher erforschte und publizierte Denkmälerbestand davon entfernt ist, die gesamte künstlerische Produktion der Periode zu umfassen.

Arslans ausführlicher Text bildet nicht eine bloße kommentierende Beigabe wie bei manchen derartigen Tafelwerken, sondern enthält bedeutsames neues Forschungsmaterial und eine kritische Durchleuchtung des gesamten Komplexes der mailändischen Spätrenaissance- und Barockmalerei. Eine Fülle von detaillierenden Anmerkungen bekräftigen die gründliche Vertrautheit des Autors mit der gesamten älteren und neueren Literatur, und eine von Angelo Ciceri zusammen mit Laura Cambieri gemachte Aufstellung der erhaltenen Zahlungsanweisungen der Fabbrica del Duomo an die einzel-

nen Künstler von 1594 bis 1750 gibt für Datierung und Zuschreibung der bestellten Bilder eine gesicherte Grundlage.

Nicht zu übersehen ist ferner, daß die Fabbrica außer den einheimischen Künstlern auch Vertreter anderer Schulen, wenngleich in geringerem Umfang, hinzugezogen hat. Unter ihnen stehen Tintoretto mit einer frühen, entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen „Disputa di Gesù coi Dottori“, Barocci mit dem späten, viel zu wenig gewürdigten (allerdings auch an seinem Aufstellungsort schwer sichtbaren) „Perdono di Teodosio“ und Federico Zuccari mit dem etwas steifen Altarbild „S. Agata con S. Pietro“ (zwischen 1597 und 1601 entstanden) an führender Stelle.

Ein bisher so gut wie unbekanntes, erstrangiges Dokument der mailändischen Spätrenaissance – aus der ja schließlich kein geringerer als Caravaggio hervorgegangen ist – sind endlich die erst vor wenigen Jahren wieder sichtbar gewordenen Orgelflügel des Doms, die wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes 1875 in ein Magazin gebracht und, soweit noch vorhanden (zwei Bilder gingen durch Luftangriffe 1943 verloren), an ihren Bestimmungsort zurückgeführt worden sind. Sie rühren von Giuseppe Meda, Ambrogio Figino und Camillo Procaccini her und werfen auf das Schaffen dieser drei beachtenswerten Künstler, insbesondere auf dasjenige des bislang so gut wie unbekannten, von Lanzi nur mit ein paar Worten gestreiften Meda ein überraschendes Licht. Es ist zu hoffen, daß von diesem aus dem Kreise der Campi hervorgegangenen, aber offensichtlich weit stärker von seiten des Pellegrino Tibaldi angeregten Maler und Architekten, von dessen Fähigkeiten die vier Flügel ein respektables Zeugnis ablegen, weitere Schöpfungen bekannt werden.

Hermann Voss

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Basel

Georges Braque. Ausst. Kunsthalle Basel 9. 4. – 29. 6. 1960. Text: P. Volboudt, C. Einstein, Basel 1960. 10. Bl., 2 Taf., 22 S. Taf.

Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausst. Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier d. Univ. Basel 4. 6. – 25. 9. 1960. Text v. G. Schmidt u. H. Reinhardt. Basel 1960. 352 S., 92 S. Taf.

Berlin

National-Galerie. Waldemar Grzimek, Plastik, Graphik. Hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin. Kat.-Bearbeitg. V.-M. Ruthenberg, B. Fissel, K. H. Janda, Red. M. Ohlsberg. Vorw. v. G. R. Meyer

u. Th. Brugsch, Einf. v. G. Mucchi. Berlin 1960. 16 S., 32 Abb.

Giacomo Manzù. Skulpturen, Zeichnungen. Ausst. National-Galerie Berlin 1960. Hrsg. v. d. Staatl. Museen zu Berlin. Vorwort v. H. Weissgärber, Einf. v. G. Mucchi. Berlin 1960. 20 S., 55 S. Abb.

Ostasiatische Sammlung. Geschenke der Volksrepublik China. Keramik und Porzellan aus vier Jahrtausenden, Seidenwebereien, Stickereien, Lack-, Emaille-, Jadearbeiten, zeitgenössische Tuschmalerei. Hrsg. v. d. Staatl. Museen zu Berlin. Vorw. v. A. Abusch, Beitr. v. B. Voigt. Berlin 1960. 25 Bl., 44 S. Taf.

Malerei und Graphik aus der Volksrepu-

blik China. Ausst. Staatl. Museen zu Berlin, Ostasiatische Sammlung Juli – August 1960. Berlin 1960. 4 Bl., 24 S. Abb.

Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz. Ausst. Haus am Waldsee 1. 2. – 6. 3. 1960. Berlin 1960. 18 Bl. m. Abb.

Bern

Sam Francis. Ausst. Kunsthalle Bern 28. 5. – 17. 7. 1960. Text v. Fr. Meyer. Bern 1960. 6 Bl., 12 S. Taf.

Der griechische Bauernmaler Theophilos. Ausst. Kunsthalle Bern 23. 7. – 4. 9. 1960. Text v. Fr. Meyer. Bern 1960. 12 Bl., 12 S. Taf.

Bochum

Ossip Zadkine, Plastiken 1910 – 1959. Ausst. Städt. Kunstgalerie 1960. Text v. J. Cassou. Köln 1960. 10 Bl., 32 S. Taf.

Braunschweig

Johnny Friedlaender. Ausst. Städt. Museum 29. 5. – 3. 7. 1960. Vorw. v. B. Bilzer u. R. Hagen. Braunschweig 1960. 17 Bl., 58 S. Taf.

Gerhard Wendland. Ausst. Kunstverein Braunschweig, Haus Salve Hospes 27. 4. – 29. 5. 1960. Text v. P. Lufft. Hannover 1960. 16 Bl.

Gerd Burtchen 1920 – 1959. Gedächtnis- ausst. Kunstverein Braunschweig 31. 8. – 12. 10. 1960. Einf. v. P. Lufft. Braunschweig o. J. 26 Bl. m. Abb.

Mansouroff, geb. 1896. Ausst. im Kunst- verein Braunschweig 6. 11. – 11. 12. 1960. Einl. v. P. Lufft. Braunschweig o. J. 15 Bl., 11 S. Taf.

Burg/Wupper

Ausst. künstlerisches Gerät u. Waffen des Spätmittelalters. Ausst. Bergisches Muse-

um 1960. Burg/Wupper 1960. 16 Bl., 16 S. Taf.

Cardiff

Ideal and classical landscape. Ausst. National Museum of Wales 6. 2. – 3. 4. 1960. Cardiff 1960. 30 S., 8 S. Taf.

Cincinnati

The collection of Frank and Ursula Laurens. Ausst. Cincinnati Art Museum 4. 2. – 6. 3. 1960. Cincinnati 1960. 10 Bl. m. Abb.

Darmstadt

Novumgraphik. Karl Oskar Blase, Dorothea u. Fritz Fischer Nosbisch, Hans Hillmann, Helmut Lortz, Hans Michel u. Günther Kieser, Erika Müller, Wolfgang Schmidt. Ausst. Hessisches Landesmuseum 5. 11. – 26. 12. 1960. Vorw. v. G. Bott, Beitr. v. K. O. Blase. Darmstadt o. J. 13 Bl., 9 Taf., 16 S. Abb.

Bruno Cassinari. Ausst. Kunstverein Darmstadt E. V., Kunsthalle 19. 11. 1960 bis 8. 1. 1961. Vorw. v. F. Russoli. Darmstadt 1960. 7 Bl. m. 4 Farbb., 8 S. Abb.

Wilhelm Thöny. Ausst. Kunstverein Darmstadt E. V., Kunsthalle 23. 4. – 6. 6. 1960. Vorw. v. Fr. Roh. Darmstadt 1960. 11 Bl.

Detroit

American Folk Arts from the Collection of Ruth and James O. Keene. Ausst. Institute of Arts 1. – 26. 3. 1960. Detroit 1960. 40 S. m. Abb.

Dortmund

James Ensor, die Radierungen. Sammlung Madame Charles Franck, Antwerpen. Ausst. Museum am Ostwall, Dortmund 22. 5. – 19. 6. 1960. Einf. v. Louis Lebeer. Dortmund 1960. 20 Bl., 1 Titeltaf., 2 Taf., 16 S. Taf.

Dresden

Rembrandt und seine Schüler, Zeichnungen aus dem Dresdner Kupferstichkabinett. Ausst. Albertinum 14. 2. – 15. 5. 1960. Dresden 1960. 50 S., 24 S. Taf.

Kunst ist Waffe, Dresdner Künstleraktiv 1957. Ausst. Schloß Pillnitz 8. 5. – 17. 7. 1960. Dresden 1960. 6 Bl. m. Abb.

Käthe Kollwitz, Graphik und Zeichnungen aus dem Dresdner Kupferstich-Kabinett. Ausst. Albertinum Dresden 28. 5. – 23. 10. 1960. Text v. W. Schmidt. O. O. 1960. 70 S., 24 S. Taf.

Walter Arnold. Ausst. Albertinum Dresden 22. 5. – 10. 7. 1960. Kataloggestaltung G. Kettner, Text v. M. Raumschüssel. Freital 1960. 28 Bl.

Erlangen

Otto Grau – Theo Ortner – Gustav Seitz – Lothar Strauch. Ausst. Kunstverein Erlangen i. d. Orangerie Mai 1960. Erlangen 1960. 16 S. m. Abb.

Florenz

Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine, Circolo Borghese 11. 6. – 11. 7. 1960. Florenz 1960. XI, 93 S., 150 S. Taf.

Freiberg/Sa.

Hans Steger, Plastik – Gerhard Kettner, Graphik. Ausst. Stadt- und Bergbaumuseum 28. 8. – 2. 10. 1960. Einf. v. E. Neubert. Freiberg 1960. 12 Bl. m. Abb.

Die Kaue 1960. Ausst. Stadt- und Bergbaumuseum 9. 10. – 13. 11. 1960. Freiberg 1960. 13 Bl. m. Abb.

Genf

L'art en Suisse de 1910 – 1920. Ausst. Musée Rath 1960. Genf 1960. 80 S. m. Abb.

Gent

Fleurs et jardins dans l'art flamand. Ausst. Musée des Beaux Arts 10. 4. – 26. 6. 1960. Brüssel 1960. 168 S. m. Abb.

Görlitz

Elmar Jansen: Albert Ebert, Bildnis eines Künstlers. Ausst. Städt. Kunstsammlungen 3. 7. – 21. 8. 1960. Berlin 1960. 15 S., 2 Taf., 20 S. Taf., 4 Bl.

Greifswald

Herbert Wegehaupt, 1905 – 1959, Malerei und Graphik. Ausst. 1960. Texte v. G. Regel, F. Cremer, W. Grzimek u. a. Putbus auf Rügen 1960. 14 Bl., 1 Faltbl., 1 Taf., 18 S. Taf.

Hagen

9. Ausstellung des Westdeutschen Künstlerbundes, Karl-Ernst-Osthaus-Museum 8. 5. – 8. 6. 1960. Hagen 1960. 29 Bl. m. Abb. Arnold d'Altri, Plastiken. Ausst. Karl-Ernst-Osthaus-Museum 11. 9. – 9. 10. 1960. Texte v. H. Hesse u. C. Schweicher. Hagen 1960. 4 Bl. m. Abb.

Plakate, Henri de Toulouse-Lautrec und seine Zeitgenossen. Ausst. Karl-Ernst-Osthaus-Museum 30. 10. – 27. 11. 1960. Text v. H. Hesse. O. O. o. J. 1 Faltbl. m. Abb. Moderne Theaterbauten. Ausst. Karl-Ernst-Osthaus-Museum 30. 10. – 27. 11. 1960 aus Anl. der Tagung d. Henry van de Velde-Gesellschaft. Text v. H. Hesse. O. O. o. J. 1 Faltbl. m. Abb.

Halle/Sa.

Deutsche Malerei u. Graphik in der ersten Hälfte des 20. Jhs. Ausst. Staatl. Galerie Moritzburg 20. 11. 1960 – 22. 1. 1961. Texte v. H. Schönemann u. E. Speer. Halle 1960. 79 S. m. 35 Taf.

Hamm

Zwischen zwei Lichtern. Graphiken von Wolfgang Fräger. Ausst. Städt. Gustav-Lübcke-Museum 27. 11. 1960 – 1. 1. 1961. Texte v. H. Zink u. C. Bänfer. Hamm o. J. 12 Bl., 18 S. Abb., 8 Taf.

Hannover

William Scott. Ausst. Kestner-Gesellschaft 2. 6. – 17. 7. 1960. Text v. W. Schmalenbach. Hannover 1960. 36 S. Kat. Nr. 6 des Ausstellungsjahres 1959/60.

Kestner-Museum. Handzeichnungen. Die Niederländer des 16. bis 18. Jhs. Bearbeitet von Chr. v. Heusinger. Vorw. v. I. Woldering. Hannover 1960. 85 S., 48 S. Taf. Bildkataloge d. Kestner-Museums III.

Heidelberg

Wandteppiche des 16. – 18. Jhs. aus dem Schloß zu Bruchsal. Ausst. Ottheinrichsbau Mai – Oktober 1960. Karlsruhe 1960. 32 S. m. Abb.

Karl-Marx-Stadt (Chemnitz)

Fritz Griebel, Aquarelle und Zeichnungen. Ausst. Städt. Kunstsammlung im Museum am Theaterplatz 1. 10. – 20. 11. 1960. Text v. W. Leopold. Karl-Marx-Stadt 1960. 32 S. m. Abb.

Kunstaussstellung des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1960 verbunden m. d. Kunstpreis des Bezirkes Karl-Marx-Stadt. Texte v. A. Dölling u. W. Fischer. Karl-Marx-Stadt 1960. 24 Bl. m. Abb.

Karlsruhe

Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst. Badischer Kunstverein 26. 6. – 11. 9. 1960. Text v. K. Gallwitz. Karlsruhe 1960. 25 Bl., 31 Bl. Abb.

Kassel

125 Jahre Kasseler Kunstverein. Kunst von 1835 – 1960 aus Kasseler Privatbesitz. Ausst. Kunstverein 2. 4. – 4. 5. 1960. Kassel 1960. 24 S., 24 Bl. m. Abb.

Gedächtnisausstellung Carl Döbel, Kunstverein 8. 5. – 6. 6. 1960. Text v. H. v. Butlar. Kassel 1960. 6 Bl., 20 S. Taf., Beil.: 1 Faltbl.

Köln

Antoine Bourdelle, 1861 – 1929. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum 2. 7. – 18. 9. 1960. Texte v. O. H. Förster. M. Dufet u. H. Ladendorf. Köln 1960. 52 S., 22 Taf., 6 S. Taf.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. 13. 5. – 16. 7. 1961: „Bewahrte Schönheit.“ Mittelalterliche Kunst der Slg. Hermann Schwartz.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenaumuseum, Galerie. 7. 5. – 28. 5. 1961: Gedächtnisausstellung Max Schwimmer. – Im Kupferstichkabinett: Aquarelle von Paul Wilhelm.

ALTONA Museum. Bis 17. 6. 1961: Meerestiere. Graphiken von Wilhelm Schäfer.

AVIGNON Galerie Callade. 10. – 30. 5. 1961: Arbeiten von Jonquières – Reuther.

BERLIN Akademie der Künste. Bis 28. 5. 1961: Kunst und Kultur der Hethiter.

Kunstkabinett Karl Berthold. Bis 14. 5. 1961: Aquarelle von Gret Arlt-Diesner. Kunstkabinett Elfriede Wirnitzer. Bis 13. 5. 1961: Graphik und Aquarelle von Rolf Nesch.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 22. 5. 1961: Gemälde, Gouachen und Zeichnungen von Gerrit Benner.

BOCHUM Städt. Kunstgalerie. Bis 21. 5. 1961: „Jung Westfalen 1961.“ – Bis 28. 5. 1961: Zeichnungen zu Shakespeares Dramen von Josef Hegenbarth.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein im Haus Salve Hospes. 28. 5. – 1. 7. 1961: Arbeiten von Jean Leppien.

- BREMEN** Paula Becker-Modersohn-Haus und Böttcherstraße. Bis 11. 6. 1961; Malerei und Graphik von Hans Nowak.
- BURG** a. d. Wupper Berg. Museum. Bis Oktober 1961; „Kultur im Bergischen Land 1680–1840.“
- DARMSTADT** Hess. Landesmuseum. Bis 14. 5. 1961; Polnische Plakate.
- DORTMUND** Museum am Ostwall. 7. 5. – 4. 6. 1961; Gemälde, Gouaches und Tapiserien von Adrian Heath und Hans Tisdall.
- DUREN** Leopold-Hoesch-Museum. Bis 14. 5. 1961; Gouachen und Graphik von Zoran Music.
- DUSSELDORF** Kunstmuseum in Ver. m. d. amerik. Generalkonsulat. 10. 5. – 1. 6. 1961; Arbeiten von Marsden Hartley.
Galerie Alex Vömel. Mai 1961; Kleine Ölbilder von Hans Jaensch.
- Kunstverein f. d. Rheinlande und Westfalen**, Kunsthalle. Bis 22. 5. 1961; Werke von Marc Chagall, Ölbilder u. Gouachen von Ruth Francken. Im Studio für Graphik: Gedächtnisausstellung Fritz Bierhoff 1927–1960.
- ESSEN** Museum Folkwang. 12. – 31. 5. 1961; Arbeiten von Ferdinand Wahl. – 17. – 31. 5. 1961; Polnische Plakate.
- FRANKFURT** a. M. Kunstverein im Haus Limpurg. Bis 28. 5. 1961; Gemälde und Zeichnungen von Fritz Heeg-Erasmus.
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 13. 5. 1961; Plastik und Zeichnungen von Frances Gray-Archipenko und Gemälde von Luis Saes.
- GENT** Museum voor Schone Kunsten. Bis 25. 6. 1961; „Schatten der Begijnhoven.“
- GORLITZ** Städt. Kunstsammlungen. 7. 5. – 18. 6. 1961; Landschaftszeichnungen von Otto Garten. – Bis 11. 6. 1961; Graphik von Gabriele Mucchi.
- GOTTINGEN** Städt. Museum. Bis 4. 6. 1961; Handzeichnungen und Lithographien von A. Paul Weber.
- GRENOBLE** Musée de Peinture et de Sculpture. 4. 5. – 12. 6. 1961; La peinture néerlandaise du début du siècle.
- HAGEN** Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 28. 5. 1961; Plastiken von Hans Wimmer, Gemälde von Richard Oelze und Aquarelle von Jean Leppien.
- HALLE/Sa.** Staatl. Galerie Moritzburg. Bis 4. 6. 1961; Kunst der Gegenwart. Malerei, Graphik, Plastik.
- HAMBURG** Museum für Kunst und Gewerbe. Verlängert bis 11. 6. 1961; „Sechs Sammler stellen aus.“
Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. Bis 31. 5. 1961; „Zwischen Elbe und Jordan.“ Bilder von A. Goral.
- HAMELN** Der Kunstkreis. Bis 22. 5. 1961; Bauten und Entwürfe von Dieter Oesterlen.
- HAMM**/Westf. Städt. Gustav-Lübcke-Museum. Bis 22. 5. 1961; Arbeiten von Josef Hegenbarth.
- HANNOVER** Kestner-Gesellschaft. Bis 22. 5. 1961; Arbeiten von Josef Fassbender.
Kestner-Museum. Nach Vollendung des Wiederaufbaues und Erweiterung des Museums wurde das neue Haus am 21. April eröffnet.
Bis 28. 5. 1961; Linolschnitte von Picasso 1958–1960.
Galerie Brusberg. Bis 24. 5. 1961; Arbeiten von Alexander Camaro.
- KARLSRUHE** Bad. Kunstverein. 7. – 28. 5. 1961; Karlsruher Künstler 1961.
- KÖLN** I. & W. Boisserée. 16. 5. – 10. 6. 1961; Ölgemälde von Feri Verga.
- LEIPZIG** Museum der bild. Künste. Bis 4. 7. 1961; Aquarelle und Druckgraphik von Wilhelm Höpfer.
- LINDAU** (B) Haus zum Cavazzen. 7. 5. – 14. 6. 1961; Lindauer Kostbarkeiten aus städt. Besitz.
- LUBECK** Museen für Kunst und Kulturgeschichte. Bis 28. 5. 1961; Neue Malerei aus Finnland.
- MANNHEIM** Kunsthalle. 5. 5. – 4. 6. 1961; Gemälde von Waldemar Spole.
- MEMMINGEN** Städt. Museum. Bis August 1961; Memminger Buchdruck an der Wende des Mittelalters (Albert Kunne 1480–1520).
- MÜNCHEN** Die Neue Sammlung. 15. 5. – 27. 6. 1961; Silberschmiedearbeiten von Andreas Moritz und Keramik von Albrecht Hohlth.
Kunstkabinett Kllhm. Bis 15. 5. 1961; Ölbilder, Gouachen und Collagen von Verlon.
Galerie Schöninger am Odeonsplatz. Mai 1961; Gouachen und Druckgraphik von Lebadang.
- Graf. Kabinett Gebrüder Schöninger**. Skulpturen und alte dekorative Graphik. – Verl. bis 31. 5. 1961; Sonderschau farb. Pflanzenkupfer a. d. „Hortus Eystettensis 1613“.
- OFFENBACH** a. M. Klingspor-Museum. 15. 5. – 30. 6. 1961; Buchillustration und Holzschnitt von Fritz Kredel.
- ROSENHEIM** Städt. Kunstsammlung. Bis 4. 6. 1961; Kollektivausstellung Johann Ignaz Kohler.
- SCHLESWIG** Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf. Bis 31. 5. 1961; Arbeiten von Horst Janssen – Hans Rickers und Horst Skodlerrak.
- ULM** (Donau) Museum. Bis 28. 5. 1961; Ulmer Kunst 1961 (veranst. vom Kunstverein Ulm).
- WEIMAR** Graph. Sammlung im Schloßmuseum. Mai 1961; Blumendarstellungen aus vier Jahrhunderten.
- WOLFSBURG** Volkswagenwerk, Stadthalle. Bis 31. 5. 1961; Französische Malerei von Delacroix bis Picasso.
- WUPPERTAL-ELBERFELD** Galerie Parnass. Bis 17. 5. 1961; Pastelle von Max Ackermann.

ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

20. INTERNATIONALER KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE NEW YORK 7. – 12. 9. 1961

Zwölf Sektionen handeln über europäische und amerikanische Kunst vom Mittelalter bis zum Jahre 1900. Die Vorsitzenden der Sektionen – führende Gelehrte, die durch ein internationales Programm-Komitee ausgewählt worden sind – haben die von ihnen geleiteten Sitzungen vorbereitet und sowohl ihre Vortragenden als auch die Teilnehmer an kleinen geschlossenen Arbeitsgruppen bestimmt, die sich an die Vorträge anschließen.

Kunsthistoriker sind zu allen Vorträgen und zu der Vollsitzung am 12. September eingeladen, ferner zu dem an diesem Abend stattfindenden Empfang im Guggenheim-Museum. Der Kongreß findet in der Columbia University statt, wo auch Unterkünfte für die Teilnehmer zur Verfügung stehen. Zwecks weiterer Information wende man sich an: Executive Secretary, Mrs. J. S. Rubin, Institute of Fine Arts, 1 East 78th Street, New York City.

50. JAHRESTAGUNG DER COLLEGE ART ASSOCIATION OF AMERICA NEW YORK 13. – 15. 9. 1961

Die Tagung soll in diesem Jahr in unmittelbarem Anschluß an den Internationalen Kongreß stattfinden. Gäste aus dem Ausland sind herzlich zur Teilnahme eingeladen. Das Programm umfaßt Kunstgeschichte und Kunstlehre sowie praktische Kunstausübung. (Die Society of Architectural Historians wird nicht gleichzeitig tagen.) Im Hinblick auf die Vielfalt des im Internationalen Kongreß gebotenen Programms werden weniger Sitzungen mit Themen zur Kunstgeschichte stattfinden als üblich. Es sind solche Themen gewählt worden, die diejenigen des Kongresses ergänzen, mit besonderem Hinblick auf amerikanische Kunst.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, New York, N.Y. – Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. – Erscheinungsweise: monatlich. – Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.–, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. – Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. – Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. – Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). – Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.